

O papel do instrumentista/compositor como elemento de síntese entre o erudito e o popular nos espaços de prática do choro

Alexandre Pompermaier

Universidade de Passo Fundo
Passo Fundo - Rio Grande do Sul - Brasil
alexandrepompermaier@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise voltada ao papel do instrumentista-compositor como elemento que une as culturas caracterizadas como “erudita” e “popular” nos diferentes espaços de prática do Choro brasileiro e sul-rio-grandense. Primeiramente, aborda-se a relação entre as culturas do popular e do erudito, buscando revelar a interação existente e não oposição e disputa por importância e hierarquização dos conceitos que, pela atuação do instrumentista-compositor, torna-se característica da história do gênero. Na segunda parte do trabalho insere-se no debate o papel do instrumentista-compositor, evidenciando sua contribuição e importância como mediador desses espaços multiculturais de prática em diferentes momentos históricos e com exemplos da mesma forma contextualizados no cenário do Choro nacional e sul-rio-grandense.

Palavras-Chave: Choro. História. Cultura Popular. Cultura Erudita. Rio Grande do Sul.

Introdução

O Choro do Rio Grande do Sul desenvolveu-se pouco depois ao seu surgimento no Rio de Janeiro, mas carece de uma produção historiográfica que contemple sua representação na história do próprio gênero. Pesquisá-lo e apresentá-lo enquanto produção historiográfica são uma necessidade e compromisso tendo em vista a grande quantidade de instrumentistas, compositores e grupos que fazem parte de sua história pouco contada.

O artigo investiga, sob o ponto de vista histórico, o papel do instrumentista que, na maioria das vezes, é também compositor de Choros e a relação entre as culturas tidas como “erudita” e “popular” nos diferentes espaços e ambientes de prática do gênero. Espaços e ambientes que colaboram para a síntese de elementos das mais diferentes heranças culturais presentes na “Forma e Estrutura” do Choro, notadamente vivenciado através de rodas, concertos, festivais e encontros em geral.

Procura-se, desta forma, abordar as culturas do “erudito” e do “popular” utilizando a referência do artista instrumentista/compositor inserido nesses espaços de prática e culto do Choro, demonstrando que há uma relação e não disputa entre ambos. Almeja-se distanciar das análises de uma tendência ultrapassada de elevar ou diminuir uma cultura ou outra, ou até mesmo hierarquizar uma forma de música, instrumentista, instrumento musical, seguindo na busca por revelar que todos esses elementos fazem parte de um mesmo espaço que converge para esta síntese constituinte do Choro.

A primeira parte do artigo visa discutir os conceitos de *cultura*, *cultura erudita* e *cultura popular* no âmbito da história e, conseqüentemente, sua aplicação no contexto do Choro, pois serão importantes na compreensão da atuação do instrumentista/compositor como mediador desta importante relação. Na segunda parte do texto é colocado em discussão o personagem do instrumentista/compositor, buscando revelar as características que o fazem carregar em si a função de elemento de síntese.

Para finalizar, pretende-se esclarecer a importância do instrumentista/compositor como agente histórico de síntese de culturas presente nos mais diferentes espaços e ambientes da prática do Choro. E para representar este processo o texto trará alguns exemplos de personagens que, no decorrer da história do Choro brasileiro e sul-rio-grandense, desempenharam este papel de mediação cultural que é percebida nas representações do gênero através de diferentes momentos históricos.

O erudito e o popular no Choro

O Choro surge na capital do Estado do Rio de Janeiro por volta da década de 1870, tido como uma forma abrazeirada de tocar diversos gêneros musicais que estavam em voga como valsas, quadrilhas e *schottisches*. Pesquisadores como José Ramos Tinhorão (2013) e André Diniz (2008) colocam a *polca* e a maneira com que os músicos populares a executavam, aliando a mistura com ritmos afro-brasileiros, como fatores importantes para o surgimento do gênero. Esses músicos animavam as mais diferentes festas, criando novas melodias e passando muitas vezes noites inteiras entre serenatas, serestas e, não obstante, apresentando-se em eventos das elites imperiais cariocas.

Segundo o autor Jairo Severiano (2008) o Choro é uma criação carioca tendo sido aperfeiçoado por gerações de destacados músicos e compositores, sendo utilizados os termos “músicos populares” para designar esses primeiros chorões de fins do século

XIX que, em sua maioria, “vinham das camadas médias da sociedade: trabalhavam nos Correios e Telégrafos, nas bandas militares e em pequenos cargos públicos” (DINIZ, 2003, p. 32). Este termo está intimamente ligado à relação de poder entre as classes dominantes, pois, segundo Diniz (2003, p. 34), “estes bailes modestos, com a participação dos *chorões*, não eram bem vistos pela elite carioca”. Para complementar, Caldas (2010, p. 6) afirma que se vivia “um momento onde já se pesavam as condições de classe, as convenções sociais e todo um formalismo socioeconômico, que sempre mantiveram a sociedade estratificada”.

Ao longo de sua história e “já na sua constituição, o choro é um gênero de síntese instrumental baseado na ‘improvisação inteligente’ marcado por um gestuário sonoro original rabiscado de traços eruditos e populares” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 162), em que esses elementos estão em constante interação como nos apresentam os autores acima. No seio desta teoria inúmeros elementos sociais e sonoros fazem parte desta teia que o caracteriza como “uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX” (NAPOLITANO, 2005, p. 45). Acrescenta-se também que o Choro “evoluiu de música dançante para música virtuosística, feita para ser ouvida e apreciada” (SEVERIANO, 2008, p. 34).

Nesta perspectiva, cabe considerá-lo por sua pluralidade de elementos, bem como analisar a multiplicidade de fatores que estão em jogo neste tecido social e sonoro, pois nele são perceptíveis elementos estruturais e contrapontísticos do Barroco até nuances rítmicas provenientes da cultura africana que influenciou a constituição da música brasileira como um todo. Trata-se de um entrecruzamento de culturas que, segundo Napolitano (2005, p. 33), perpassam questões sonoras chegando ao âmbito social das relações de disputas culturais.

A partir deste caminho metodológico de análise, considerando a relação produtiva entre as culturas erudita e popular e não a disputa entre elas é que se consegue a

superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito *versus* popular) não para “elevar” e “defender” a música popular diante da música erudita, mas para analisar as próprias estratégias e dinâmicas na definição de uma e outra, conforme a realidade histórica e social em questão. (NAPOLITANO, 2005, p. 14).

Para chegar aos conceitos de *música popular* e de *música erudita* deve-se primeiramente entrar no campo da historiografia, abordando o termo “cultura” como um conceito ainda mais complexo no contexto dos estudos culturais, como é o caso do Choro. O conceito de cultura deve ser entendido, segundo Burke (2010, p. 22), para além de áreas específicas como a música e literatura, e ainda pelo ponto de vista dos historiadores que se referem ao termo como tudo o que está presente e pode ser apreendido em uma dada sociedade, como o ato de comer, beber, falar, tocar um instrumento, e assim por diante. Logo, esse mesmo entendimento de cultura pode ser visto em Ginzburg (1987, p. 30), que a revela como não sendo estanque em si mesma, tendo em sua própria dinâmica o mérito de circular entre os diversos setores da sociedade.

Este caráter de circularidade cultural nos leva diretamente ao Choro e ao papel do instrumentista/compositor como indivíduo que realmente circulava, e em nossos dias ainda o faz entre os diferentes setores da sociedade marcando este seu espaço de convivência e troca tão característico. Nessa perspectiva deve-se compreender o popular como “[...] um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras” (CHARTIER, 1995, p. 6).

No bojo desta discussão, Thompson (1998, p. 17) nos faz compreender a cultura a partir de um conjunto de recursos distintos, no qual o cerne é a troca tanto entre o escrito e oral, o dominante e subordinado e a aldeia e a metrópole. Para ele é um campo onde as situações de conflito ocorrem e se dão a partir das relações estabelecidas entre campos. Para Canclini (2013, p. 219), “a arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna um sistema de ideias, nem os costumes repertórios fixos de práticas: todas são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva”, em que as pessoas participam de diferentes grupos e circuitos culturais nos quais o Choro é um bom exemplo.

É neste contexto que o instrumentista se torna um elemento integrante da teia de relações que é o Choro, pois, à medida que está circulando e interagindo constantemente com indivíduos de diferentes contextos sociais, políticos, econômicos e musicais, promove o compartilhamento de um conjunto simbólico característico. São esses símbolos que, segundo Souza (2010, p. 4), “[...] constituem uma nação, um grupo e fazem com que os povos sejam únicos em cada período da sua história” e que para

Thompson (1995, p. 176) são carregados de significados pelos quais os indivíduos se comunicam e partilham experiências, ideias e crenças.

Para Domingues (2011, p. 403), a abordagem sobre cultura erudita na visão tradicional contraposta à cultura oral e popular é aquela diretamente ligada ao que é produzido por uma parcela da sociedade tida como superior e até mesmo letrada e imbuída do que ele chama de “saber ilustrado”, que na visão de Souza (2010, p. 9) tem como defesa a racionalidade de sua elaboração mantendo-se desta forma intacta. Mas, em nosso caso, sem hierarquizações e nivelamentos, é utilizada como forma de representação do espaço acadêmico de formação dos instrumentistas/compositores de Choro em que a aproximação se presta efetivamente como espaço e ambiente para as relações entre os indivíduos. Relações que interagem cada um com suas vivências, heranças, formação e experiências próprias proporcionando ao ambiente de prática do Choro esta interação que o caracteriza como plural.

Domingues (2011, p. 404) contribui ao afirmar que essa ideia de divisão não se aplica de forma empírica pelas pesquisas no âmbito da história cultural, sociologia e até mesmo antropologia porque

a relação entre a cultura erudita (ou da elite intelectual) e a cultura popular passa tanto pelas formas quanto pelos conteúdos dos sistemas de representações. Por isso o cruzamento entre ambos os domínios não pode ser entendido como uma relação de exterioridade envolvendo dois conjuntos estabelecidos aprioristicamente e sobrepostos (um letrado, o outro iletrado). Pelo contrário, esse cruzamento – ou zonas de fronteiras – entre o chamado “erudito” e o “popular” produz encontros e reencontros, espécie de fusões culturais (DOMINGUES, 2011, p. 404).

Este espaço de fronteira é o ambiente da prática do Choro, no qual está presente a figura do artista (instrumentista/compositor) e as mais diferentes relações marcadas por distintas heranças, formações em nível acadêmico, oral e na expansão da abordagem social, política e econômica. O instrumentista de Choro se faz na vivência da prática na fronteira que o gênero, através de sua “forma”, “estrutura” e “linguagem” possibilita aos seus praticantes e apreciadores. Considerando este cenário, “[...] os pesquisadores têm se convencido de que ambas as formas culturais se comunicam e, sobretudo, são polissêmicas, mutantes, forjadas por mediações, atualizadas e reatualizadas em cada contingência histórica específica” (DOMINGUES, 2011, p. 416).

A partir desta abordagem acerca dos conceitos de cultura, cultura popular e cultura erudita como pilares de sustentação de nossa análise, voltamos nosso olhar, neste

momento, para o papel do instrumentista/compositor no espaço (ambiente) de prática do Choro. Tal abordagem visa a esclarecer sua atuação como característico elemento de síntese de culturas presente no gênero.

O papel do instrumentista/compositor na história do Choro

Neste momento trata-se do papel do instrumentista que, por muitas vezes, também é compositor de choros, caracterizando-o como um elemento de síntese das diferentes culturas em torno da representação do personagem e sua atuação no gênero. Essa abordagem, por sua vez, visa demonstrar como as relações entre esses instrumentistas/compositores ocorrem nos mais variados espaços de prática do Choro, culminando na troca, partilha e síntese de elementos de suas próprias vivências musicais e sociais.

Logo nas primeiras páginas da história do Choro tem-se a presença do instrumentista/compositor proveniente de diferentes culturas e práticas, pois, segundo Diniz (2008, p. 36), “os chorões do século XIX executavam e compunham de forma intuitiva. Aliás, somente na década de 1980 registrou-se uma geração em que grande parte tinha formação acadêmica ou havia participado de cursos que ensinavam a linguagem musical”. Fato que aponta para uma realidade do Choro em que já se percebe a síntese de culturas que o espaço/ambiente do Choro veio consolidando como marca registrada através de sua história em diferentes contextos históricos e temporais.

A composição de choros pelos próprios instrumentistas teve início primeiramente como forma de se obter peças musicais próprias para os instrumentos musicais que eles executavam, pois, tocando outros gêneros e ritmos não se encontravam peças que fossem pensadas para seus instrumentos. Essa prática composicional tornou-se fundamental para que se obtivessem obras autênticas e adaptadas para cada instrumento (principalmente solista) do gênero, além de proporcionar a utilização e expansão dos recursos e possibilidades técnicas dos mesmos.

Desta forma, tem-se o surgimento deste importante personagem que se designa como sendo o instrumentista/compositor de choros que, de uma necessidade de compor obras específicas e direcionadas para seu instrumento, acabou, por consequência, fixando um elemento característico da história do gênero. Além disso, é a partir deste elemento e do legado composicional e interpretativo desses personagens que se

constroem as análises e reflexos em gerações subsequentes marcadas pela diversidade de fatores que vão desde a formação técnica no instrumento musical e composição, até aspectos sociais, políticos e econômicos em torno desses agentes.

Nas diversas fases do Choro ao longo de seus quase 150 anos de história, o papel do instrumentista/compositor está sendo apontado por sua grande importância na incorporação dos elementos das mais diferentes culturas deste autêntico gênero de música brasileira. O legado construído e deixado pelo instrumentista/compositor de Choro em suas composições e atuações nas rodas, cafés, teatros, concertos, bem como nas execuções ao vivo dos regionais das rádios, excursões para shows além dos festivais de música ou mesmo os festivais de Choro e as gravações deixadas é que constituíram o que hoje se defende como um gênero plural e sincrético de elementos das mais variadas culturas musicais.

A relação desses instrumentistas/compositores no espaço do Choro passa por nomes como Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. (Callado Jr.) e seu contemporâneo Mathieu André-Reichert, Patápio Silva, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho e Abel Ferreira. Outros compositores com características nacionalistas inseridos no âmbito erudito também compuseram no gênero como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Villa-Lobos (este último com destaque especial com sua série de *Choros*). Além desses, há outros nomes voltados ao Choro do Rio Grande do Sul como Octávio Dutra, Pauto Cruz, Avendano Júnior e, mais recentemente, Arnaldo Savegnago, Elias Barbosa, bem como os grupos “Sexteto Gaúcho”, o “Clube do Choro” e demais grupos onde as práticas se utilizam dos mais diferentes espaços.

Seguindo pelo caminho da composição de Choro, Diniz (2008, p. 36) apontou para uma fase inicial do Choro datando de fins do século XIX, quando grande parte dos compositores compunha de forma intuitiva e através das práticas das rodas de Choro que lhes eram habituais. Nessa perspectiva nota-se logo neste momento histórico da segunda metade do século XIX que os encontros entre os músicos das mais diferentes origens e formações eram comuns, pois assim como acontecia no pequeno espaço social da cidade do Rio de Janeiro, ocorria nas demais capitais e cidades do país como Porto Alegre e Pelotas, no Rio Grande do Sul.

O compositor e instrumentista Joaquim Callado Jr. é um exemplo importante para a abordagem aqui proposta, pois carrega esta dupla função de instrumentista e

compositor, permeado pelo trânsito entre os diferentes espaços de prática do Choro no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Além disso, representa um personagem que circulou entre os mais diferentes espaços musicais tendo aulas de flauta transversal, composição e regência com o professor Henrique Alves de Mesquita, caracterizando uma formação musical heterogênea. A circularidade de Callado como instrumentista/compositor entre os diferentes espaços e práticas musicais na cidade do Rio de Janeiro é expressa por Severiano (2008) quando adjetiva Callado como um virtuose, professor de flauta do Imperial Conservatório de Música e músico mais popular da cidade, sendo muito solicitado em festas e recitais.

Aproveitando a presença deste personagem cabe citar o encontro com seu contemporâneo, Mathieu-André Reichert, flautista belga vindo para o Brasil em 8 de junho de 1859 o qual representou “outro exemplo sintomático da constante ligação entre as culturas que alguns pesquisadores ainda teimam em pôr distantes”, segundo Diniz (2008, p. 54), e que protagonizaram um encontro que representa claramente o que se vem discutindo. As tradições dos salões de concerto europeus e toda a formalidade acadêmica e da prática musical dos salões da elite carioca em inter-relação com a prática musical oriunda da mistura de elementos orais e empíricos da composição e interpretação livre desses padrões formais marcam a inter-relação presente logo nas primeiras páginas da história do Choro.

Outro exemplo que retrata essa circularidade cultural entre os espaços de prática, representado através dos instrumentistas compositores, é o do violonista e compositor Heitor Villa-Lobos que, tendo em vista seu grande reconhecimento no campo da composição erudita, frequentou rodas de Choro na juventude e uma delas foi a da casa do pai de Pixinguinha. Neste exemplo fica clara a construção das bases do gênero com a fusão de elementos que os agentes pertencentes ao ambiente/espaço social e sonoro estabeleceram, cuja contribuição ficou marcada na história do Choro principalmente pelos seus *Choros* (uma série de 14 Choros compostos entre os anos de 1920 e 1928).

Sua série de Choros foi logo inserida no repertório de violão das academias, instituições de ensino superior e conservatórios de música de todo o país e fora dele, rompendo com um grande paradigma da inserção de composições do gênero nestes espaços. Parte do entendimento de que os espaços são construídos por seus agentes e partilhados entre todos foi expandida a partir das obras de Villa-Lobos, tendo em vista

a grande circulação nestes espaços tidos como de uma elite cultural ou mesmo intelectual.

Não obstante, esses encontros são importantes porque

ao estudarmos a história cultural da sociedade brasileira, observamos com frequência o contato de atores sociais das classes populares com homens, instituições e espaços das elites. O nosso universo musical, expressão maior da cultura brasileira, é pontuado por esses exemplos. Desde o surgimento de gêneros musicais ou de casos particulares de ligação entre músicos diferenciados em suas formações culturais, a rede construída na sociedade brasileira põe em evidência a constante inter-relação entre a “cultura popular” e a “cultura da elite” (DINIZ, 2008, p. 52).

O próprio questionamento quanto à categorização do instrumentista/compositor como erudito ou popular é gerado pela amplitude de elementos que cada um carrega em sua formação enquanto indivíduo praticante inserido nos diferentes espaços da prática musical em geral e do Choro, sustentando nossa teoria da fluidez que o ambiente do gênero proporciona. Neste caminho de pensamento é que o instrumentista/compositor traz para o ambiente suas heranças conquistadas através das diferentes formações a que foi submetido durante sua trajetória enquanto estudante e profissional da música, bem como a expansão do domínio das análises para além do próprio enquadramento, desnecessário, diga-se de passagem, por estarem se considerando os elementos de sua trajetória e não propriamente o seu pertencimento a determinado domínio conceitual dos termos. Acredita-se que a análise dos elementos constituintes das inter-relações seja por si só suficiente para demonstrar que o instrumentista e compositor é de fato agente da construção do espaço de relações presente no Choro.

Um desses casos é visto no livro *Patápio – músico erudito ou popular?*, de Maria das Graças Nogueira de Souza (1983), que insere a dúvida acerca do flautista e compositor de Choro, Patápio Silva, por seu constante trânsito em diferentes espaços sociais, bem como sua trajetória musical ligada à música dos barbeiros, a bandas militares, salões de concerto, instituições acadêmicas e conservatórios de música. Exemplo que nos parece mais interessante abordar pelos elementos que as relações acerca do objeto (Choro) e o instrumentista e compositor que pelo próprio enquadramento em uma categoria ou outra, inclusive, considerando, desta forma, que as relações demonstram a real dimensão das pluralidades do gênero.

Em seu livro *Raízes da Música Brasileira*, Raul d'Assunção Barros (2011) destina algumas páginas para o debate citando relações entre Joaquim Antônio da Silva Callado e Brasília Itiberê, o pianista e compositor Ernesto Nazareth e compositores como Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e o próprio Brasília Itiberê que, segundo Bruno Kiefer, como “verdadeiramente os fundadores da música erudita brasileira” (BARROS, 2011, p. 81). Nomes que para muitos pesquisadores e historiadores da música brasileira não são tidos como compositores nacionalistas, mas sim populares, ou semieruditos, como o caso de Ernesto Nazareth, inclusive por serem identificados em certos gêneros musicais e suas categorizações, mas que transitam e se relacionam interpretativa e composicionalmente com o Choro.

Exemplos esses que corroboram para a ideia de uma melhor abordagem acerca do gênero e seus agentes quando direcionada para suas relações do que propriamente no enquadramento e nas elevações ou diminuições de binarismos entre o erudito e o popular, como é percebido. Para concluir com o instrumentista e compositor Ernesto Nazareth, ele se torna um exemplo pertinente desta análise, pois, além de possuir uma formação musical plural (professores com diferentes escolas), circulou entre os mais diferentes espaços da prática musical permanecendo, através de obras, ligado ao tango-brasileiro e ao Choro.

Os demais nomes apontados como Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, deixam claro que estes representam outras dezenas deles e aqui estão por terem alcançado uma dimensão de “popularidade” de suas obras e por essa maneira possibilitam uma aproximação maior do leitor com as relações de análises estabelecidas. Estas, por sua vez, representam as mesmas relações plurais e amplas que vão desde a formação, muitas vezes com poucas orientações musicais, iniciadas por amigos da família, professores de suas cidades natais, com os mínimos recursos que detinham, até as suas relações com outros tantos nomes ao longo de sua vida musical (interpretativa e composicional) que estabeleceriam e marcariam, através delas, seus nomes na história do Choro ao longo do século XX.

Além das já comentadas rodas de Choro, a partir da invenção e posterior Era do Rádio, o Choro passou a ser utilizado como ferramenta política pelo governo, juntamente com outros gêneros de música brasileira, para sustentar o espírito nacionalista do povo sendo uma formação característica e presente na programação das rádios chegando em pouco tempo a todo o país. Esta ferramenta de transmissão fez com

que o Choro chegasse a grande parte dos lares brasileiros e se não fosse apreciado nos bares, concertos, salões, teatros e demais espaços, pelo rádio seria.

Desta maneira o Choro se torna conhecido em todo o país, fazendo com que inclusive os instrumentistas pudessem ouvir seus ídolos através das ondas radiofônicas, caracterizando uma importante forma de relação, juntamente com o disco, ao longo das décadas que seguiram os anos de 1930 e 1940. Uma relação que se deu fisicamente nos palcos das rádios e suas programações ao vivo, e também pela circularidade que muitos protagonizavam pelas principais cidades do país em apresentações com seus grupos, ou, ainda, para acompanhar determinados artistas nestas mesmas rádios, festivais e gravações.

Um desses importantes encontros se deu entre o flautista Altamiro Carrilho e Plauto Cruz na cidade de Porto Alegre, no dia 11 de novembro de 1984, no Teatro São Pedro, onde na oportunidade foi lançado o projeto “O Choro é Livre”, contando, além da presença destes dois flautistas, outros nomes do cenário chorístico de Porto Alegre. Nesse encontro, apontado como um elemento de destaque dessas inter-relações, evidencia-se o encontro de diferentes linguagens do Choro permeado por seus regionalismos e sotaques sonoros, bem como escolas muito distintas da própria flauta no gênero e que, nesses dois contemporâneos, percebe-se como o espaço do Choro é uma fronteira (espaço de troca sem limites geográficos preestabelecidos) sem limites para o que se compreende como a construção do espaço de inter-relações no Choro através de seus instrumentistas/compositores.

Para Toninho Carrasqueira, um dos mais representativos flautistas brasileiros do século XXI, a flauta transversal na música brasileira, historicamente, apresenta relações existenciais de ambas escolas e ambientes de prática musical, categorizadas como erudito e popular. O flautista afirma ainda que a diferença está, também, na barreira que muitas vezes se quer estabelecer entre os dois conceitos, aplicados aos flautistas e ao instrumento, o que não existe e nunca existiu, inclusive porque há uma confluência contínua dos músicos nos dois ambientes, desde a formação até a prática profissional ou amadora desses instrumentistas. Segundo ele:

É interessante notar que, como vimos, desde muito tempo a flauta brasileira é popular e erudita. Assim, no que diz respeito aos flautistas, esta tão propalada barreira nunca existiu. E continua não existindo. Isso fica claro na arte flautística de Antônio Rocha, jovem virtuose e já mestre de banda da cidade de Valença, no Estado do Rio de Janeiro. Eminente chorão, com evidente influência de Altamiro Carrilho, de quem conhece todo o repertório, sua

sonoridade tem todos os atributos e cores da flauta de concerto, que aprendeu com outro grande flautista brasileiro da atualidade, Marcelo Bonfim, 1º flautista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Obviamente existem também flautistas que se dedicam somente à música barroca, outros somente ao choro, outros somente ao jazz. É da natureza essa diversidade (CARRASQUEIRA, 2008-2009, p. 22).

Através da atuação desses instrumentistas/compositores nesses espaços de prática do Choro, bem como a constante inter-relação entre eles, o Choro entraria em uma nova fase a partir década de 1970 marcada pelo surgimento dos Clubes de Choro espalhados por diversas capitais como Brasília, Porto Alegre, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Recife, Goiânia e São Paulo, servindo como novo espaço de relacionamento e profusão do gênero. Nesses espaços muitos encontros aconteceram como ainda ocorrem, pois se tornaram redutos para os chorões e aqueles que do gênero se faziam interessados em apreciá-lo, executá-lo ou simplesmente cultuá-lo à sua maneira.

Partindo para um direcionamento do olhar para a prática do Choro no Rio Grande do Sul, e mais precisamente em manifestações situadas já no século XXI, trazem-se alguns instrumentistas e seus espaços onde se pode evidenciar a presença desta inter-relação entre diferentes culturas, formações e tradições para, desta forma, poder situar nosso tema sob uma perspectiva mais contemporânea e regional. Trata-se aqui do “Clube do Choro de Porto Alegre”, a Oficina de Choro vinculada ao Instituto Ling em Porto Alegre, o grupo de Choro “Sexteto Gaúcho” e o “Festival Sesc de Música de Pelotas” que, em 2019, chegou à sua nona edição. Não esquecendo os tantos outros grupos, instrumentistas de Choro que o Rio Grande do Sul possui e que neste artigo são representados por estes acima citados, entre eles o “Clube do Choro de Pelotas”, o “Clube do Choro da Serra Gaúcha” e o “Regional Avendano Júnior”, que leva o nome de um dos mais representativos nomes do Choro sul-rio-grandense.

O primeiro citado, o Clube do Choro de Porto Alegre, foi fundado no ano de 1989 e ao longo de seus quase trinta anos caracterizou-se como um ambiente/espaço de encontro entre músicos/instrumentistas de diferentes regiões do país, do Estado e na mesma proporção de diferentes culturas. O grupo de instrumentistas do Clube é formado por ex-funcionário público, administrador, despachante de trânsito, que recebe em muitas ocasiões instrumentistas convidados que são músicos profissionais e com formações distintas, como foi o caso do já falecido Plauto Cruz e também de Samuel Costa, este último atual integrante do grupo “Sexteto Gaúcho” e conhecido como “Samuca do Acordeom”. Além da circularidade de instrumentistas/compositores das

mais variadas formações e origens sociais e culturais, a proposta itinerante do Clube proporciona uma circularidade entre os mais diferentes locais da cidade de Porto Alegre chegando a diferentes públicos das mais variadas regiões da capital sul-rio-grandense.

A Oficina de Choro de Porto Alegre é outro exemplo deste espaço que une culturas, gerações e diferentes formações em um mesmo ambiente de vivência e prática do Choro, representada pelos indivíduos que dela participam sejam como aprendizes ou como professores. Neste ano de 2019, vinculada ao Instituto Ling, continuará sua caminhada em prol da difusão do gênero no Rio Grande do Sul atuando como este espaço de aprendizado, formação e difusão do Choro. Nela encontram-se diferentes gerações de instrumentistas (e compositores) caracterizados por alunos que estão iniciando suas práticas até instrumentistas profissionais que já possuem uma importante trajetória no gênero. Um espaço onde a própria composição é promovida por estes que são instrumentistas e compositores ao mesmo tempo.

Já o Festival SESC de Música, realizado na cidade de Pelotas desde o ano de 2011, promove o intercâmbio de instrumentistas estudantes e profissionais brasileiros e estrangeiros marcando um importante espaço de encontro de culturas. A Oficina de Choro do Festival promove o encontro de instrumentistas profissionais e estudantes que, no papel de intérpretes e compositores do gênero, caracterizam uma constante e intensa partilha de elementos culturais e musicais determinantes para a continuidade desta síntese do gênero.

Interação que vai além das formações instrumentais, gêneros ou até mesmo formação do indivíduo, partindo para o âmbito das relações sociais entre os agentes e os espaços de convívio ligados às práticas neles desenvolvidos. Como é o caso dos grupos de Choro que desde o início do século XXI vêm sendo incorporados às universidades e aos cursos de música nelas sediados seguindo o caminho de prestígio citado ao longo do texto e que são marcados por grupos como o Grupo de Música Brasileira e Jazz na Universidade de Passo Fundo (UPF), O Grupo de Choro da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA) e o próprio Clube do Choro de Pelotas.

Através dos exemplos acima fica clara a importância da atuação do instrumentista /compositor de Choro nesses espaços/ambientes de relações revelando um papel para além da interpretação e criação das obras. Sua contribuição marca esta circularidade cultural que é construída pela interação de seus agentes no intercâmbio permanente entre as mais variadas culturas sociais e sonoras deste universo de relações.

Considerações Finais

A partir da discussão proposta sobre a atuação e o papel do instrumentista/compositor no Choro, bem como sua relação com os espaços/ambientes que o gênero percorre, percebe-se a complexa teia de relações que as culturas do erudito e do popular revelam no gênero. Uma relação presente na história do Choro e que permanece perceptível nas manifestações mais recentes do gênero e seus espaços de prática proporcionando esta pluralidade de elementos em constante interação.

Partindo das análises e exemplificações realizadas nestes espaços de prática do Choro constatou-se a importância do papel do instrumentista/compositor e a presença da união de elementos que não opõe uma cultura à outra, promovendo o distanciamento dos conceitos na teoria e na prática do gênero. Verificou-se que são espaços e ambientes que, pela atuação do instrumentista/compositor, promovem esta que é uma das principais características do Choro, a “síntese de culturas” através das interpretações e composições de seus praticantes.

O que se deu neste trabalho foi uma nova abordagem para o Choro, que o concebe sem as dicotomias entre o erudito e o popular, procurando compreender suas dinâmicas internas através destes processos de inter-relação que se dão através dos seus espaços e práticas sustentados por seus instrumentistas e compositores. A partir disso, o papel do instrumentista/compositor do Choro não se esgota em sua execução e criação, sendo ele um agente único e fundamental para a manutenção de uma de suas mais importantes características do gênero ao longo de toda a sua história.

Nesse caminho as pesquisas continuam cada vez mais centradas nesta perspectiva da circularidade cultural voltada para um gênero plural que continua apresentando essa mistura de elementos culturais que também são próprios da cultura brasileira. Uma inter-relação constante de culturas que no Rio Grande do Sul encontrou terreno vasto e fértil regado por inúmeros instrumentistas e compositores que ainda precisam ser apresentados pela historiografia do gênero.

Alguns exemplos foram citados neste trabalho, mas a caminhada continua, pois, a lista é grande e grandes descobertas estão por vir neste cenário musical que ainda permanece bastante virgem e intocado pela historiografia. É o pontapé inicial de uma pesquisa que visa a analisar e revelar muito mais sobre a história do Choro no Rio Grande do Sul.

THE ROLE OF THE INSTRUMENTALIST/COMPOSER AS AN ELEMENT OF SYNTHESIS BETWEEN THE SCHOLAR AND THE POPULAR IN THE SPACES OF PRACTICE OF CHORO

Abstract: This work presents an analysis focused on the role of the instrumentalist-composer as an element that unites the cultures characterized as "erudite" and "popular" in the different practice spaces of Brazilian and South-Rio Grande Choro. Firstly, the relationship between popular and scholarly cultures is approached, seeking to reveal the existing interaction, non-opposition, and dispute for importance and hierarchy of concepts that, through the performance of the instrumentalist-composer, becomes characteristic of the history of the genre. In the second part of the work, the role of the instrumentalist-composer is highlighted in the debate, highlighting his contribution and importance as a mediator of these multicultural spaces of practice in different historical moments and with examples similarly contextualized in the scenario of national and southern Rio-Grandense Choro.

Keywords: Choro. History. Popular Culture. Erudite Culture. Rio Grande do Sul.

Referências

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BARROS, Raul D'Assunção. **Raízes da música brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2011.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. Barueri: Manole, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, 2013.

CARRASQUEIRA, Toninho. **Flauta brasileira**. Ensaio elaborado especialmente para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia. 2008-2009. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/toninhocarrasqueira-flautabrasileira.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2012.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

DINIZ, André. **Joaquim Callado: o pai dos chorões**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **História**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 401-419, ago/dez 2011.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KIEFER, Bruno. **Música e dança popular**: sua influência na música erudita. Porto Alegre: Movimento, 1979. v. 12.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos**: compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. História cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SOUZA, Arão de Azevedo. Debates sobre cultura, cultura popular, cultura erudita e cultura de massa. XII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE. **Anais...** Campina Grande-PB: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 10 a 12 de junho de 2010.

SOUZA, Maria das Graças Nogueira de et al. **Patápio, músico erudito ou popular?** Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

SOUZA, Márcio de. **Mágoas do violão**: mediações culturais na música de Octávio Dutra. 2010. Tese (doutorado) –Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. Música. São Paulo: Brasiliense, 2004.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum – estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular segundo seus gêneros**. 7. ed. rev. São Paulo: Editora 34, 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS (UFPEL). **Conservatório apresenta o clube do choro...** 2018. Disponível em: <<https://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2018/04/17/conservatorio-apresenta-o-clube-do-choro-de-pelotas-com-o-lado-b-do-jacob/>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

SOBRE O AUTOR

Alexandre Pompermaier é doutorando em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF); professor dos Cursos de Música (Bacharelado e Licenciatura) da Universidade de Passo Fundo (UPF).

Recebido em 05/09/2019

Aceito em 16/01/2020